

从身体到精神的解放——解析博亚尔的戏剧诗学

李时学

《集美大学学报》2008. 04

—

摘要：著名的巴西左翼戏剧理论家奥古斯多·博亚尔创立的“被压迫者诗学”继承了自皮斯卡托、布莱希特以来西方左翼戏剧理论传统；在意识形态上接受了西方“新左派”的影响，在戏剧美学上融合了后现代理念。它是一种建立在左翼一贯的反叛精神与革命性基础上的、行动的、解放的诗学；追求被压迫者在身体和精神上的全面解放；强烈的左翼色彩，使它具备了独特的戏剧美学价值和意识形态意义。

关键词：被压迫者诗学 左翼 行动 反叛 解放

著名的巴西左翼戏剧家和戏剧理论家奥古斯多·博亚尔（Augusto Boal）创立的“被压迫者诗学”继承了自皮斯卡托、布莱希特以来西方左翼戏剧的理论传统；并在西方现代社会政治与戏剧文化语境中，更多地吸收了西方所谓“新左派”的思想观念以及后现代戏剧美学理想；是 20 世纪后半叶西方左翼戏剧理论最体系化的表述，代表了这一时期左翼剧论的最高成就。它既不同于亚里士多德《诗学》传统的理论，又区别于布莱希特的史诗剧理论。它是一种建立在左翼一贯的反叛精神与革命性基础上的、行动的、解放的诗学。

博亚尔有关被压迫者戏剧理论系统的建立经历了一个不断发展和完善的过程。他的理论专著《被压迫者剧场》首先确立了其“诗学”理论的基本思路 and 核心精神：戏剧是一切被压迫的人们自己的节庆，是他们颠覆现存的不合理的社会秩序的有力武器，是行动，是革命的预演，是获得解放的有效途径。

《演员和非演员的游戏》提供了大量训练普通的、非演员的被压迫者亲自参与到戏剧中去的“游戏”方法。《愿望的彩虹》开始注意到作为个体的人在“物化”社会中被异化的现实，深入到人的精神世界的内部，探讨戏剧如何消除被压迫者在精神上所受到的压制，使他们获得精神解放；同时不忘将个人的精神解放与社会整体的解放联系在一起。《立法的戏剧》在更具体的层次上重新回到戏剧对社会政治的直接介入，讨论戏剧活动如何能够有效地转化为改造社会

的立法行动。这样，“被压迫者诗学”的诉求就从被压迫者的身体解放，获得行动的能力，到人的精神解放，恢复行动的自由精神；最终发展为直接参与实际的社会立法行动。博亚尔也就创造了一个从宏观把握到微观分析，对从身体到精神，从个人到社会进行全方位关照的戏剧理论系统。它的核心是追求行动，追求在行动中改造既存社会，追求人在身体和精神的解放中颠覆一切压迫人的秩序，以期达到人类全面解放的终极理想。

一 反抗显在压迫 寻求物质与身体的解放

博亚尔植根于工业化程度较低的南美社会，欧美在 20 世纪 30 年代已经遭遇和力图解决的生存压迫问题正是他当下必须直面和对付、大众最迫切需要解决的问题。人民首先需要消除物质的贫困、推翻旧制度对其身体的压制和迫害。作为一位有强烈责任感的戏剧家，博亚尔自然地选择了以皮斯卡托和布莱希特等前期左翼戏剧的领军人物为效仿的榜样，以他们建立的革命性的戏剧理论为前提，构建自己的“被压迫者诗学”。

博亚尔称被压迫者戏剧为一场“革命的预演”。同布莱希特一样，他建立其被压迫者诗学的理论起点在于对《诗学》传统的反叛。他认为亚里士多德建构了第一个威力强大的诗学政治系统，政治是一项最广泛的主宰性艺术，控制着全人类所发生的一切关系。《诗学》是为剧场的惩戒性社会功能所设计的完美策略，它建立了一套悲剧压制系统，剧场成为实行压制的最完美的艺术形式。这套系统通过制造一项冲突，建立一种“移情”关系，使观众与舞台事件产生“共鸣”，将他的思考和行为能力委托给剧中人，为角色人物的经验所带领，从而涤净他们身上的反社会特质。“这个系统的功能在于，把可能破坏平衡的元素——所有转变的潜能，包括革命性的——全数予以消解、怀柔、安抚、驱除。”^[1] (P. 66-67) 它抑制个性，灌输一种宗教般虔诚的态度来看待现状，教导人们顺应既存的社会秩序。

亚里士多德建立的戏剧诗学规约了两千多年来的西方戏剧理论与演剧形式，以“整一”、“移情”、“共鸣”、“净化”等规范成就了“幻觉剧场”；同时也很大程度地消解了戏剧反抗既存统治秩序的巨大能量。皮斯卡托怀着强烈的救世情怀，以宣传鼓动被压迫的无产阶级为目的，创立了一种与亚

里士多德所了解的史诗完全背道而驰的剧场形式。这种形式“切断了传统的移情牢结，制造了一种距离效果——一种后来被布莱希特发扬光大的效果”；它打破了剧场幻觉，致力于使戏剧介入现实社会，唤醒观众起而反抗压迫人的不平等社会。他的戏剧理论与实践活动构成了现代左翼戏剧反抗压迫、寻求解放和颠覆“幻觉剧场”的观念和剧场基础。布莱希特直接承继了皮斯卡托的思想观念和艺术方法，创立了一套泽被左翼戏剧的“史诗剧”理论。博亚尔认为，这种理论是一种“唯物论的诗学”，“它的目的不只是诠释这个世界，更重要的是要改变它，最后让这个世界适于人生存——有义务将这个世界可以如何改造的办法呈现出来。”^[1] (P. 120-121) 这种诗学是启蒙先锋，它呈现世界的失衡和不完整状态，追索社会不平衡的原因，谋求改造这个不平等的世界；其史诗剧场追求观众批判性的自觉意识的苏醒，不再将思考的权力委托给剧中人，要求观众在剧场中保持思考、批判和行动的能力。不过，博亚尔指出，史诗剧理论强调的基本上在于对行为理由的清楚了解，即启蒙，它揭示的是意识觉醒的层次而非全面性的行动层次。因此，如果想要刺激观众加入革命性的行动，去改变他的社会，还必须寻找一种新的诗学——被压迫者诗学。这是一种解放的诗学，它鼓吹解放运动。观众不仅要解放自己的批判意识，而且要解放自己的身体，要行动，侵入舞台并改变那里展示的形象，以便使被资本压迫的所有阶级获得全面解放。像皮斯卡托和布莱希特一样，博亚尔也在批判资产阶级制造迷惑人民的剧场幻象基础上建构自己致力于行动与解放的戏剧诗学，认为资产阶级的剧场是完成的死寂剧场，而被压迫的人们重新恢复了原本属于他们的酒神颂歌般的剧场：人民自由自在地在户外高歌，戏剧成为狂欢节、成为人民自己的庆典。他们不再将权力委托给角色人物或演员，“他们自己扮演主角的角色，改变了戏剧行为，尝试各种可能的解决方法，讨论出各种改变的策略——简单地说，就是训练自己从事真实的行动。此时，或许剧场本身不是革命性的，但它确实是一项革命的预演。被解放的观赏者，作为一个全人，踏出了行动的步伐。……它是一项行动！”这样的“预演激励了现实生活中的行动实践。……它唤起了观赏者将剧场里排练的行动放在真实生活中实践的欲望……创造了对于不健全事物的焦虑感，而且必须经由真实行动才能得到满足。”

^[1] (P. 165-166, 199)

如果说在《被压迫者剧场》中博亚尔还只是告诉了被压迫的人们戏剧可以训练他们参与真实活动的的能力，可以转化为一项实际的行动，是一场革命的预演；那么，《立法的戏剧》则已经真正地行动起来，向人们展示了戏剧如何直接地介入了现实的社会政治，如何改变了现存的法律制度。戏剧变成了真正的革命行动，尽管不是疾风暴雨似的暴力革命。被压迫者成了真正能够影响政治生活的立法者。正如该书的英译者杰克逊所言：“论坛剧场（被压迫者戏剧的主要演剧形式之一——引者注）的方式代表了动词‘行动’的两层意思：表演和采取行动。在这本书里博亚尔创造了新的、戏剧的和真正革命的方法，这些方法将每个人都卷入民主化的进程之中。”^[2]

在《立法的戏剧》中，博亚尔将“论坛剧场”作为他在《被压迫者剧场》中所提出的被压迫者戏剧的代表形式。他比较了传统戏剧、论坛剧场与立法的戏剧在影响观众，介入社会的程度和方式上的差异。他认为传统戏剧被一种所谓“不及物的关系”（intransitive relationship）主宰着，其中的一切，包括情感、观念、道德等都是从舞台向观众席这个单一的方向传送的，不存在任何别的转移途径，观众只是被动的接受者。论坛剧场渴望着改变这个世界，它是对现实的反映，是对未来行动的预演。它越界（transgress）、打破惯例，进入戏剧虚构的镜子，排演斗争的形式，然后带着人们愿望的形象重新回到现实中。这种戏剧形式训练了观众行动的能力，激发了观众实践的欲望；不过，它还只是一种预演，它指向未来的行动。立法的戏剧致力于现实的行动，它将人们改变世界的愿望落实到对现行法律制度的改造上。“它的目标不是安抚其观众，使他们镇静，回到一种平衡状态并接受既存的社会；而是发展他们改变的愿望。……将那个愿望转化成法律。”^[2] (pp. 20) 它将超越仅仅对人们关注的主题和事件进行讨论和排演的局限，成为一件真正试图改变法律的事件。

论坛剧场进行的方法：首先，由参与者讲述一则难以解决的政治或社会问题的故事，然后讨论这个问题以及可能的解决办法并把它表演出来。此后，参与者将被询问是否同意该解决方式，如果有人不同意，则这段剧情将被重新再演一遍。现在身为观众的任何一位参与者都有权利上台去取代演员，按照他自己的意见把剧情和动作表演出来。每个人都可以提出任何解决办法，但必须在舞台上表现它，在台上工作、表演、处理事情，而不是舒服地在观众席

上讲。“身为观赏者的演员练习了一次真实的行动，即使他是在一个虚构的状态下执行。……在虚构的局限中，经验却是具体的。”^[1] (P. 198) 在论坛剧场中，被压迫者对未来的革命进行了一场活生生的预演。立法的戏剧采用的方式主要来自于论坛剧场。它同样是由参与者针对社区（立法的戏剧往往以社区为基本单位）最关注的实际问题，用戏剧排演和公开演出的形式进行讨论、磋商，最终找到问题的解决办法并形成法律议案。“在实际演出时，剧团把自身展现在社区其它成员面前并一起用戏剧的语言进行讨论，力图排练出解决办法。他们试着发明所需的法律。而我作为市镇议会的立法员，必须将它们提交立法会。”^[2] (PP. 52) 在立法戏剧中，人们不仅仅是经历了一场实际行动的预演，更产生了一项具体有效的结果，即新法律获得颁布或不合理的旧律令得以修改。每一次立法戏剧的演出都成为社区成员的交流会，成为社区的一个节日，整个街道和广场都被戏剧化了；而各个社区剧团之间经常的相互访问演出，又促进了社区间在意识形态和戏剧经验方面的关联，形成一个广泛而固定的网络，使立法戏剧的影响扩大，使戏剧活动在立法行动中变得更加有效。在博亚尔担任市镇立法委员的四年里，直接通过立法戏剧团体与相关社区的讨论、表演产生并获得颁布的法律条文就有十三项。其内容涉及老年人就医、盲人的生活便利、精神病患者的治疗、教育制度、性别歧视、环境保护以及对目击证人的保护等。此时，戏剧不再是虚构的，它是生活、是政治、是真正的革命行动。

身为被压迫者的观众通过对剧场和舞台的介入，亲自参与了整个戏剧事件，成为戏剧的主角。他们颠覆了惯于制造麻醉和迷幻剂的资产阶级幻觉剧场，从传统的演员那里夺回了原本属于自己的思考和评判的权力；使戏剧侵入了现实的社会政治，让戏剧活动转化为一场反抗现存制度的集体的狂欢节庆，一场真正的革命行动。观众不再是被动地认同不合理的现状，而是试图推倒一切压迫和剥削人的旧秩序、不公正的法律条例，建立一种更加公平合理的法律制度，使这个社会更适合于绝大多数人生存。被压迫的观众通过戏剧的方式训练了自身行动的能力，用这种行为能力改造了自身生存的社会。对压迫和剥削在任何意义上的挣脱，首先为一切被压迫者在物质和身体上争得了一种解放。

二 消除社会异化 引发精神的疗救与解放

20 世纪 60 年代末、70 年代初博亚尔创立了“被压迫者剧场”。1986 年，他从欧洲重新回到巴西后，又以所谓“立法的戏剧”丰富和延伸了被压迫者戏剧的形式。它们都一如既往地关注被压迫的阶级和人群在不公正的社会中所受到的压迫。无论是通过“预演”还是通过“立法”，其着重点主要是人们在社会政治、经济生活中所遭遇的各种不平等，在阶级、国家制度、现行法律中所受到的各种实际压迫；而这些压迫往往是有形的、看得见的。尽管年代从 60 年代跨越到了 80 年代，被压迫者戏剧在巴西需要面对和解决的问题似乎还没有本质性的改变，它在意识形态方面的诉求也更接近于 20 世纪早期的左翼戏剧；这无疑跟巴西的社会经济状况有关。被压迫者首先得追求物质上的满足，解决生活上的贫困。对于他们来说消除这些有形的压迫是头等重要的事情，于是他们参与戏剧意在解放身体、改变现行的法律制度，以打破生活中显在的压迫。

在欧洲从事戏剧活动的十几年间，博亚尔发现那些不再为了食品、住房、社会福利发愁的、发达的后工业国家的人们并没有得到应有的幸福，如同《圣经》中所言：“他们富有却缺少快乐。”他们陷入了另一些无法排解的压迫之中，他们孤独，无法与他人沟通，被空虚的恐惧感所困扰。在这些福利国家，绝大多数人在物质上获得了解放；不幸的是他们在那个“物化”的消费社会里，精神上的异化似乎更加难以消除；因为人们在精神上所受到的压迫往往是无形的，这种压迫又无处不在，渗透到了社会生活的每一个角落。于是，博亚尔决定用被压迫者戏剧来对付这些新的压迫，给受压迫的人们以心理上的疗救，以解除人们所受的精神压迫。在博亚尔看来，个人的精神解放还会延伸至团体，扩大到整个社会；个体的解放是全社会、全人类解放的前提。此时，博亚尔似乎更多地接受了欧洲所谓“新左派”的社会观念与理想；在戏剧上更多地代表了 20 世纪后期西方左翼戏剧的特征。

《愿望的彩虹》主要从博亚尔在欧洲的戏剧实验中总结出用戏剧的方法引起精神疗救的理论。这种理论延续了他有关被压迫者戏剧的基本理念，即戏剧是行动，所有参与者都可以是舞台表演的主角，他们通过舞台的预演展示

他们的问题，表达他们的愿望，找到解决的办法。博亚尔称观众为观演者（spect-actor），他是戏剧的主体而不再是被动接受的客体，他既是观察者又是表演者。作为戏剧的主体，“人能够在观看的行动中、在表演的行动中、在感受的行动中、在思考的行动中看见他自己。感受自己所感，思考自己所思。”这样，戏剧就“存在于那些实践着它们的主体之中，存在于那个实践的时刻。……演员是戏剧。我们都是演员：我们就是戏剧。”^[3] (PP. 13, 19) 参与戏剧的被压迫者成为艺术家，在舞台上创造了被压迫者自己真实的生活、真实的被压迫的形象。他们通过讨论、观察、即兴表演和排练这些与自己周遭的社会、与自身愿望密切相关的形象，解放了自己的身体；同样他们也能用这种方式解放自己的精神。为了把被压迫者戏剧理论和技巧更有效地用于消除人们心理的压迫，治疗他们在精神上的病态；博亚尔显然又吸收了弗洛伊德“精神分析”的理论和方法。他认为人们的精神之所以不健康，是因为他们自发的心理与意愿受到了压迫；这种自由地表现和行动的愿望所受到的压抑分别来自外部的现实社会和内部的伦理选择，来自恐惧与道德约束；它们使人的个性与心理总被禁令而不是人们真正的愿望所占领。戏剧要达到解除压迫，恢复人们心理健康的治疗目的，除了运用被压迫者戏剧原有的手段以外，还必须运用心理学的力量、开发意识和潜意识力量。

弗洛伊德对心理学的最大贡献是发现了“无意识”的存在。在他看来，对无意识的认识乃是医治精神疾病的根本方法。他将人的个性分成本我、自我和超我三个部分。本我代表全部的本能欲望，其中大部分的本能欲望不能达到意识层次，它们只能深藏在黑暗与混沌之中，成为无意识。自我代表一个人的有组织的个性，它能够观察现实、评价现实，它代表着意识。超我是将社会和伦理的命令和禁忌内在化了的那部分性格。它是本我和自我的升华，也是二者在压抑中的异化。无意识尽管常常处于荫蔽状态，但它却支配着人的心理，决定着人的行为。然而，在一切人类文明中无意识又总是受到无情的压制，这种压制是造成精神疾病的根本原因。弗洛姆认为：“精神分析学是建立在这样一种设想基础上的：即我们压抑了最有意义的经验的意识；我们内心的无意识的实在与我们意识中对这种实在的否定之间的冲突往往会导致神经病，因此只有将无意识变为意识，这种神经病的症状或特征才能得以消除。”因为“无意识通常代表了一个完整的人，一个具有荫蔽或显露潜能的人；通常无

识也包含了人对生存所提出的问题作出各种不同回答的基础。”在他看来，意识代表了社会的人，而无意识才代表了植根于宇宙中的普遍的人、完整的人。

“认识到人的无意识意味着接触到了人的完整的人性，抛弃了社会设在每个人身上的、最终设在每个人与他人之间的种种障碍；……每个人都可以接近这个目的，因为它确定了人类的解放，即人从与自己、与人类的异化这种社会状况下解放出来。”[\[4\]](#) (P. 94, 134-135)

博亚尔和他的“被压迫者剧场”试图让戏剧的参与者认识到自己那些被压抑了的愿望，这些愿望可能是处于意识层面易于被发现的，也可能处于无意识之中没有被意识到的。鉴于人的真实愿望总是被社会和伦理所压制着，所有生活在异化社会中的人都是广义上的被压迫者；那么被压迫者剧场就是一个对所有人开放的舞台，就像医院对一切病人敞开一样。由于意识到传统戏剧中的人物都是有病的人，他们或者是疯子、宗教狂，或者是强盗、刺杀者，都不是现实生活中的正常人。职业演员因常常扮演这些病态的人物而变得危险，精神上变得极其不健康；博亚尔便为其被压迫者剧场在精神上的疗救作用找到了一个充满希望的假设：“如果演员能够变成一个病人，那么病人反过来也能变成一名健康的演员。”[\[3\]](#) (PP. 39) 在被压迫者的舞台上，所有压迫均被移除，一切都是被允许的，百无禁忌：成为主角的参与者可以在这里自由地练习各种反社会的倾向、不被社会接受的欲望、被禁限的行为甚至不健康的感受等等。这里是真实生活与真正的愿望被激发和预演的美学空间，人们可以通过反复地讨论、观察、练习、排演、即兴表演、演出等戏剧手段，将他们被压抑的各种欲望变成一些具体可感、可辨的形象。在这个过程中，他们自由地练习着记忆和想象，观察着由自身愿望转化成的各种形象，这些形象像显微镜一样使那些被压迫的愿望得以放大，变得易于被清楚地认识。在众多参与者和各种技巧的帮助下，那些被压迫的愿望就像经过了三棱镜的折射，变得条分缕析了。

“参与者的情感在这里呈现出其所有的色彩（这些色彩肉眼是看不见的），就像太阳的白光穿过雨水变成彩虹，白光消失，我们看到了所有的颜色。”

[\[3\]](#) (PP. 150) 在呈现出来的各种色彩中，被压迫者可以清楚地认识到压抑在自己潜意识深处的诸多真实的愿望；同时，为了打破压迫，主角可以选择他所需要的色彩，即他最终并不按照事情真正发生的样子而按照他所希望的情况去预演、复活他的愿望。当被压迫者将他在剧场中排练、认识并复活了的愿望带入

现实生活时，他便已然成为一个摆脱了精神压抑的健康人，一个觉醒的、完整的、能动的、精神解放的人。

博亚尔在关心个人精神健康的同时，从未忘记把个人的解放与社会的改造联系起来。他认为个人是构成社会的最小的细胞，个人在社会生活中最小的事件包含了社会所有的政治和道德价值，所有统治和权力的结构，所有压迫的机制。因此，他说：“当我们谈论一件完全个人的事情时，我们同时也在谈论相同事件的普遍性，谈论这一特殊事件得以发生的社会。”^[3] (PP. 40) 就像弗洛姆一样，他把马克思主义同弗洛伊德的精神分析学结合起来，既要改造社会又要改变个人；而改造社会是为了使它更适合人类生存，改造个人既是为了使之获得改造社会的能力，又是为了使之恢复健康的精神。总之，无论对社会的改造还是对个人精神世界的重塑，其最终目的只有一个：使人从身体到精神获得全面的解放，成为完整的、没有异化的、自由的人。

三 延续左翼精神 拓展关怀人群与剧场惯例

博亚尔的被压迫者戏剧诗学在强调了与皮斯卡托和布莱希特等人理论中一致的戏剧的政治性、革命性和反叛现存秩序的精神的同时，还在两个层面上有所发展：一是它扩大了关怀的人群和关注问题的范围，除无产者以外，他把关注对象扩展到一切被压迫的社群——“被支配的阶级、种族、性别或年龄族群”，亦即在社会中处于弱势的、受压迫的群体。除工人、农民为了生存的反抗斗争外，他更多地注意到现代社会中产生的新的社会和精神压迫问题。二是它将观众参与的程度推进到了极致，观众自己在表演，剧场变成了革命的排练场，变成了行动本身。参与的彻底性甚至超过了谢克纳的“环境剧场”和贝克的“生活剧院”，令人想起后期格洛托夫斯基的实验戏剧。这两方面的发展体现了博亚尔的戏剧理论与传统左翼戏剧理论的不同特征；是意识形态上受西方新左派影响，戏剧美学上融合后现代理念的结果。

同传统的左翼戏剧理论一样，被压迫者诗学强调革命和反叛的左翼精神。它力图打破以亚里士多德为代表的传统戏剧的“悲剧压制系统”，因为这套系统意在涤除人们身上一切革命的、反抗现存制度与社会秩序的因素。被压

迫者戏剧则要求观众介入戏剧，成为“观演者”，行动起来，用戏剧展现社会的不平衡，把戏剧变成革命的预演，变成立法行动，以颠覆一切既存的、不合理的律令和秩序，驱除一切压迫人的因素，解放一切被压迫者。博亚尔的理论遵循马克思主义“改造世界”基本精神，但改造的手段已经不再是暴力革命。与传统左翼理论不同的是，他注意到了以市场为主宰的现代消费社会不同于 20 世纪初期西方社会的新的状况。他认为市场往往给人们植入各种需求和愿望的“假体”（prosthesis），市场成了主体而人变成客体，人们的需求是被无处不在的媒介宣传所引诱而产生的，是虚假的愿望。在这样的社会中，人被腐化的制度、被谎言的文化、被占统治地位的资产阶级意识形态所压迫，成为异化的、不健康的人。于是，在整个被压迫者诗学体系中，博亚尔更加注重作为人道主义核心的人权问题，作为个体的人的精神解放和对传统和现实中造成人性异化的文化的反叛；更多地将视野扩大到不合理的社会文化对人的压迫和对人性的异化；关注那些受到不公正待遇的社会弱势群体的命运，包括少数民族、女性群体、残疾人、老年人、同性恋人群等等。他的理论和戏剧活动跨越了 20 世纪左翼戏剧不同阶段所涵盖的不同理念和诉求，从对阶级压迫的关注过渡到了对种族、性别和精神异化等后工业社会问题的着力；其视野便从传统左翼戏剧的主要注重大众的物质解放上升到了“新左派”戏剧所追求的消除异化、解放精神的层面。在他领导和影响下的巴西里约热内卢的各个被压迫者演剧团体所处理和力图解决的问题已经相当广泛，如种族问题、妇女压迫问题、老年人问题、街童问题、贫穷社区青年的困难、警察暴力、学校民主的缺乏、贫民窟的住房问题、媒体的影响、残疾人在工作和教育中的歧视问题、艾滋病、对同性恋的偏见、环境及动物保护问题等等。这种关怀对象和范围的扩大与后期左翼观念的泛化有关，也是后期左翼戏剧和理论新特点的最好体现和注脚。

被压迫者剧场强调颠覆、越界（transgress），越界就是解放，就是改变现状；要结束压迫就必须超越、打破一切束缚人自由的制度、习俗和传统。这种越界除了包括反叛社会政治、文化的传统外，自然也包括打破戏剧艺术本身固有的传统。被压迫者剧场超越了传统戏剧有关剧本、情节、人物、表演、舞台、观众的惯例，特别是消解了舞台与观众席、演员与观众的二元对立，把所有人都变成戏剧的参与者，变成“戏剧艺术家”。在这里“一切空间都是潜在的戏剧空间，一切主题都是潜在的戏剧主题，一切皆可以被戏剧

化。” [2] (PP. 236) 博亚尔认为戏剧应该像一场打破观演空间间隔的庆典，就像谢克纳和贝克所导演的戏剧那样，让观众参与到戏剧中，将观众变成“观演者”。谢克纳认为，当代戏剧的发展没有比参与更为重要的技巧了。戏就是对每一个参与者和演员所发生的事。他说：“观众参与扩展了演出到底是什么形态的范围，因为观众参与恰恰发生在演出被打破成为社会活动的那一点上。”参与“是把一个美学事件转变成一个社会事件——或者是把焦点从艺术幻觉转向剧院中所有人（如演员和观众）中间的、潜在的和实在的一致性。”

[5] (P. 46, 51) 但是博亚尔对以谢克纳等人为代表的现代戏剧实验还不够满意，认为他们虽然将任何地点都变成了舞台，甚至粉碎了舞台与观众的间隔；可观众和演区依旧各自占据着自己的空间，作为参与者的观众并未真正成为舞台的主角。被压迫者剧场则彻底消除了舞台与观众的一切阻隔，让观众占据舞台的中心，成为主角。他们从现实社会中来这里排练、预演，在幻想与真实交融的戏剧空间中观察、体验、追寻解放的办法；当他们携带着被解放了的身体和自由的精神重新回到现实生活中时，他们已经获得了力量，一种可以颠覆现状、改变社会的力量。

强调观众的参与以建立新型的观演关系是现代主义和后现代主义戏剧一个普遍的诉求；只是不同的流派或理论追求参与时所期望达到的目的不一样。他们有的注重观众参与表演在戏剧美学方面的意义；有的关注参与的戏剧人类学意义；而被压迫者戏剧强调参与则是为了唤起被压迫人群的觉醒，使他们在参与中获得身体和精神的解放，激起其改造世界的行动；其目的是社会政治的。博亚尔的戏剧诗学主要生成于后现代思潮的语境中，受到了后现代社会思潮的深刻影响。它是后现代语境中左翼戏剧和理论的集大成者，又是后现代戏剧和理论的重要而独特的组成部分。强烈的左翼色彩，则使它具备了独特的戏剧美学价值和意识形态意义。

西方左翼戏剧在 20 世纪 30 和 60 年代经历了两次高潮，达到成熟，并终结于 70 年代末、80 年代初。此后作为潮流的左翼戏剧，在新的政治经济形势渐趋式微。博亚尔的被压迫者诗学形成于 60 年代末到 80 年代后期，对西方的影响一直延伸至 90 年代中后期。同一切试图用戏剧手段来达到某种现实的社会政治目的左翼戏剧一样，其戏剧理论和戏剧活动过于直接的功利性必然在某种程度上损害到戏剧本身的艺术性，而其企求获得的终极目标也只可能

是一个美丽却遥远的乌托邦。无论戏剧介入现实的优势有多大，戏剧终究只是戏剧而不是政治本身，它对现实政治的影响是有限度的。然而，并不因为博亚尔的戏剧活动只在实际的政治活动中产生了有限的作用，就削弱了它在戏剧史上某一方面的意义；其可贵之处在于，在西方社会“新左派”失势、左翼戏剧衰落的景况下，它继承了左翼对现存秩序毫不妥协的精神和坚定的革命性，延续了戏剧干预社会现实的救世理念；并且在突破旧戏剧惯例的基础上建立了新型的左翼戏剧美学。

*李时学，集美大学文学院讲师。

[1] [巴西]博亚尔（波瓦），被压迫者剧场[M]。赖淑雅译。台北：扬智文化事业股份有限公司，2000。

[2] BOAL, AUGUSTO. **Legislative Theatre** [M]. London and New York: Routledge, 1998.

[3] BOAL, AUGUSTO. **The Rainbow of Desire** [M]. London and New York: Routledge, 1995.

[4] [美]弗洛姆。在幻想锁链的彼岸[M]。张燕译。长沙：湖南人民出版社，1986。

[5] [美]谢克纳。环境戏剧[M]。曹路生译。北京：中国戏剧出版社，2001。

Abstract: The Poetics of the Oppressed, established by the celebrated Brazilian left-wing theoretician Augusto Boal, has built on the tradition of Piscator, Brecht and other left-wing theatrical

artists. Its ideology is new-left, its aesthetics is postmodern, its poetics is rebellious, revolutionary, functioning, and liberating, and its purpose is the emancipation of both the soul and the flesh of the oppressed class. The strong sense of left-wing movement helps to establish its unique aesthetic and ideological values.

key words: Poetics of the

Oppressed left action rebel liberation

厦门大学图书馆